

La mirada. Textos sobre cine

Título:

Las palabras de Max: un cuento moral

Autor/es:

Requena, G.; Fernández Requena, Alberto

Citar como:

Requena, G.; Fernández Requena, A. (1978). Las palabras de Max: un cuento moral. La mirada. (2):26-28.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41559>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



2~LOS FILMS

LAS PALABRAS DE MAX : un cuento moral

Jesús G. REQUENA
Alberto FERNANDEZ

El tándem Emilio Martínez Lázaro (director) y Elias Querejeta (productor y guionista) ha trazado con *Las palabras de Max* un relato muy sencillo. El comienzo es una situación de inestabilidad, de desequilibrio de un sujeto definido referencialmente como "intelectual de izquierdas". La voluntad de éste pero, sobre todo, el azar harán posibles unas experiencias de reequilibración y salida de la crisis tanto a escala personal como social. Pero pronto el relato anuncia su retorno al punto de partida con caracteres de definitivo. Así, se suceden los fracasos y la crisis (el aislamiento, la soledad) se vuelve inevitable.

La sencillez del relato y sobre todo su simetría

(aproximadamente medio film para salir de la crisis, otro medio film para quedar definitivamente enterrado en ella: las experiencias positivas de Max con otros anuncian simétricas experiencias regresivas) dicen mucho más de lo que parecen decir. Este es el esquema:

1. sujeto en desequilibrio; 2. intentos de reequilibración;
3. desequilibrio definitivo.

Pero éste es el esquema desde el punto de vista del sujeto beneficiario. Porque desde el punto de vista de la estructura del relato, nos encontramos ante un esquema clásico:

1. situación de equilibrio; 2. momentos de desequilibración;
3. retorno al equilibrio.

Y siguiendo fielmente este esquema, no es la voluntad del sujeto la que hace posible la alteración de la situación de partida. Es más, el film niega a Marx toda posibilidad de salida por su esfuerzo personal: la primera secuencia —Max al teléfono intentando conversar con una serie de fantasmas— es un intento del sujeto de huir de la soledad, pero no es un momento de desequilibración del punto de partida del relato, porque es su real —físico y diegético— punto de partida, es decir, la situación de equilibrio que pronto será desestabilizada para hacer posible el relato. En resumen: el comienzo de la salida de la crisis no está en las llamadas telefónicas de Max; esta expresión de su voluntad de romper con el aislamiento es definida, por su posición en el relato, como una situación normal: se trata de un esfuerzo de Max



Las tribulaciones de un intelectual desarraigado. (Ignacio Fernández de Castro y Gracia Querejeta en "Las palabras de max" de Emilio Martínez Lázaro).

tan habitual como inútil. Por el contrario, es el azar, son coyunturas de azar las que desestabilizan la situación de partida (un encuentro casual que revive una vieja amistad y hace posible una nueva relación erótica; un encuentro telefónico casual—Max llamaba a su esposa, no a su hija— sugiere la posibilidad del reencuentro con la hija, etc.).

Existe un segundo criterio estructural del relato: en todas las secuencias ha de estar presente Max junto a otro personaje. Es decir, Max nunca es mostrado sólo, sino en combinación sistemática con los personajes (tomados de uno en uno: su hija, su amante, el amigo-músico): que definen su entorno afectivo. Y un último dato: se trata en todos los casos de conversaciones, de diálogos de Max con los otros tomados como puntos de referencia.

Volvamos al esquema del relato. Es interesante establecer su relación con el esquema del desenvolvimiento de su protagonista. Porque, estando siempre presente Max en la imagen, el relato no identifica al espectador con la mirada de Max, sino que le identifica con una mirada sobre Max (en esto influye eficazmente el que nunca se nos muestre a Max sólo, el que le veamos siempre hablando y sometido a la mirada de los otros.).

De hecho, Las palabras de Max no propone una ficción sobre la que actúa un personaje. Propone, en cambio, una ficción consistente en un personaje. Los "sucesos" que el film presenta no son más que las posibilidades del desenvolvimiento del personaje.

Aquí se encuentra el truco del relato (y no en un sentido peyorativo: todo relato tiene su truco). Se trata de un relato sobre Max (ya lo hemos dicho: el esquema Max es idéntico, aunque invertido, al esquema Las palabras de Max) en el que todos los personajes y sucesos no son otra cosa que la topografía que atraviesa el desenvolvimiento de Max y las miradas a través de las cuales el relato construye su mirada sobre Max.

Y aquí, dos hipótesis: a. se trata de una mirada moral; b. la única opción del espectador consiste en la identificación con esta mirada.

De estas dos hipótesis se deducirían dos conclusiones sobre el film: a. Las palabras de Max es un cuento moral;



b. la mirada impuesta al espectador es cerrada: impone una única y precisa lectura (ante la cual serán posibles diferentes posiciones).

Se ha hablado de la proximidad de Las palabras de Max al cine de Bergman (la publicidad ha colaborado en ello repitiendo unos tópicos bergmanianos que ya fueron puestos en juego a raíz de Elisa, vida mía). Pensamos, por el contrario, que no hay un sólo punto en común entre el cine de

Bergman y la película de Martínez Lázaro. El cine de Bergman (más exactamente, el mejor cine de Bergman, el que se encuentra alrededor de Persona y Pasión) no es un cine sobre personajes, y mucho menos sobre las vicisitudes de un personaje en un periplo moral. Las películas de Bergman se sitúan en el vacío que existe entre los individuos y que los explica; sus relatos hablan sobre dispositivos relacionales ante los cuales los individuos no son más que agentes carentes de poder (la recuperación humanista de Bergman hablaba aquí de "incomunicación"). No se trataba, en ningún caso, de discursos morales (entendemos por discurso moral un discurso hecho a la medida del hombre, sobre su voluntad y sus tragedias, sobre sus fracasos, sus egoísmos y sus errores, etc.; se trata, en cualquier caso, de discursos que buscan en los hombres—personajes— las motivaciones y las explicaciones de sus conductas y de los sucesos en que éstas se imbrican). Así pues, no existe en Bergman un discurso moral, aunque sea posible—siempre es posible— una posición moral sobre este discurso.

Hubiera sido mucho más acertado señalar la relación de Las palabras de Max con Rohmer. Si nos encontramos, en este caso, con una similitud de puntos de vista. El cine de Rohmer sí es un cine sobre personajes sometidos a sucesos ante los cuales sus recursos quedan explicitados. Más estrictamente, puede afirmarse que el cine de Rohmer es un cine sobre personajes sometidos a situaciones, pero situaciones explicadas por los personajes inmersos en ellas (por su carácter, por sus posibilidades de maniobra, por su timidez o por su capacidad de resistencia). Se trata, en sentido estricto, de cuentos morales. Y no porque presupongan una valoración moral sobre la conducta de sus personajes (valoración que, como en Las palabras de Max, queda en función del idiolecto ético de cada espectador), sino porque estos personajes son contruidos, desde el primer momento y únicamente desde un punto de vista moral.

Resulta útil hacer en este punto una anotación sobre la posición de la cámara ante el devenir de la narración. Desde un punto de vista incauto sería fácil caer en la afirmación de una posición común de la cámara en Bergman, Rohmer y Martínez Lázaro. En los tres la cámara se deja ver lo menos posible acoplándose con precisión a los pausados diálogos de los personajes. En los tres informa sobre la ficción procurando informar lo menos posible sobre sí misma.

Pero, con todo, la posición de la cámara en Bergman está muy lejos de su emplazamiento en Rohmer y Martínez Lázaro. En los segundos la cámara nunca identifica su mirada con los personajes, pero mira siempre como si fuera la mirada de un tercero inexistente (hasta que el espectador le dé cuerpo); es decir, mira siempre con una mirada humanizada, a medias distante de los personajes mostrados y a medias su cómplice, pero sobre todo cómplice consigo misma (y cómplice, por ello, del espectador). Se trata de una mirada humana, humanizadora, moral.

En Bergman en cambio la posición de la cámara no se encuentra a este nivel. No existe complicidad alguna, no se encuentra nunca a la altura de un tercero inexistente que hubiera podido estar allí. Es una mirada exterior y analítica que habla, ya lo hemos dicho, de la trama semioculta que atrapa a sus personajes y que, en cualquier caso, les rebasa.

Como Rohmer, Las palabras de Max no obligan a una determinada valoración moral sobre sus personajes, pero sí obliga a coger cualquiera de las valoraciones morales posibles. O en caso contrario no queda más remedio que rechazar el film por su carácter inicial, meramente fenomenológico, pues la información que suministra sólo puede ser descodificada desde un punto de vista moral.

Por ello, frente a la precisión de sus imágenes, ante la brillantez de secuencias como la de la barca entre Max y su

hija, ante la precisión de la dirección de actores (tan correcta con las buenas interpretaciones de todos los actores como en la mala —y eficaz— de Ignacio Fernández de Castro), ante la precisa sencillez del relato en su conjunto, ante la exitosa creación de un nuevo verosímil (el intelectual de izquierdas derrotado por la vida), no nos queda más remedio que decir que Las palabras de Max es un espléndido cuento moral con el que no estamos de acuerdo.

SOLOS EN LA MADRUGADA: un canto al pasado

Jesús GARAY

Hay que admitir que en los tiempos que corren, la tentación de emitir discursos airados (antifranquistas, adobados de ciertos atisbos erógenos, cual techo recién estrenado en los decibles patrios) por medio del cine, es grande; que entrar en el terreno de lo no dicho, de esa espectacularización hasta ahora negada de la historia, es atrayente por muchas y buenas razones, entre ellas la inmediatez de su productividad o la simple recompensa financiera. Que gritar allí donde tan sólo se podía murmurar se puede convertir en un gesto casi espontáneo y, por ende, terapéutico.

Pero también es cierto que el precio de la impaciencia suele ser el de la absoluta ambigüedad, pues las condiciones aún son mínimas teniendo en cuenta lo que queda por decir y las garantías, como bien lo demuestra nuestra reciente historia judicial, insuficientes. Y no obstante, la tentación espolea, la taquilla espera como un fauce. Piensan: ahora es el momento; más tarde la memoria popular ya no responderá al estímulo. Y sin embargo habrá que esperar algún tiempo todavía a que se resquebrajen o carcoman muchas memorias para poder recuperar la que interesa, de no mediar osadías que se carguen leyes y taquillas, lo que no es el caso de Solos en la madrugada de José Luis Garci que motiva este comentario.

He ahí un film "curioso" por lo sintomático. Un locutor de radio (José Sacristán) espolea a una audiencia masoquista de postguerra, dispuesta a ser escandalizada por ese Lenny hispánico a partir de palabras "malsonantes" deslizadas hacia lo "escatológico". He ahí un film vertebrado por una trivial anécdota, que se acoge a la inmediatez de sus personajes, y que, por tanto, se inscribe en una de esas grandes corrientes que vienen siendo lo dominante en nuestro cine: la línea costumbrista (con una vertiente naturalista, que en este caso está más cerca del cine social Hollywoodense, Capra por ejemplo, que de ese otro de enfoque verité que se está irguiendo como otra pujante opción dentro del llamado nuevo cine español: Tigres de papel, De fresa, limón y menta, Las truchas, etc.) y cuyos indicios habría que buscarlos en el llamado cine de destape de los años sesenta, con su correspondiente carga de crítica social —instaurada

por las comedias de Paso versus Arniches— y que más tarde habría de regular la "tercera vía dibildiana", en la que, no por casualidad, Garci velara sus armas como guionista.

Pero los tiempos cambian y los raquíticos decibles de la tercera vía ahora se han convertido en apretados racimos. Cosa necesaria para el film que nos ocupa, pues los elementos que han de configurarlo tienen que estar forzosamente dotados de una peculiar complejidad. Su supervivencia en un mercado —al que de antemano aspira— batido, transitado y traspasado por los productos de las grandes empresas señoras del cinema, habla a las claras de las numerosas concurrencias que se deben de dar en su interior, lo regio y completo de su amueblamiento, la cantidad de bandas a que ha de jugar, los registros necesarios en suma, para que se dé la circunstancia de una circulación mínimamente privilegiada en unos canales sobrecargados de productos foráneos.

Y existe en el film lo que parece una propuesta, de cara a este deslizamiento de tantos elementos, no exenta de sentido, pues habría de hacer las veces de fluido para que flotase su mesa: la muestra retrospectiva de pasadas emociones, lo que en su día se llamó fenómeno camp, englobando al film, y referida constantemente al mundo del espectáculo, a la radio en este caso ("aquella fabulosa radio de los años cincuenta", como si la SER hubiese sido un Hollywood etéreo). Sin embargo esto no llega a constituirse más que en precario soporte, pues encierra una falacia demasiado diáfana y sencilla, aquella de "cualquier tiempo pasado fue mejor", y si apuramos la perogrullada, aquella de "de pequeños éramos más jóvenes". Por suerte, o por desgracia, en la búsqueda de ese tiempo perdido, (1) siempre nos vamos a topar con los prodigios del franquismo, y si estos no estaban directamente relacionados con el aparato represivo, con lo más feo y evidente del sistema, en una visión hacia atrás, fugaz y ensoñadora —la que el film cuenta con producir— hasta pueden resultar entrañables. Incluso aquellas voces maquilladas que resonaron en las bakelitas de las radios durante la postguerra, se pueden considerar —el film considera— edificantes.

Este corpus nostálgico es intermitentemente recorrido por los dos lugares actualmente dominantes en nuestro cine: la política y el sexo. El primero es tratado, o maltratado, de una forma referencial, simplemente ilustrativa: si en la anterior película de Garci, Asignatura pendiente, el hecho verificatorio de su entidad (realista) lo constituía la muerte de Franco/Padre, aquí cumple idéntica función al recoger los hitos de la legalización del partido comunista y las elecciones del 15 de junio.

Sin embargo es el decible sexual el que está más representado, a nivel de propuestas más trabajadas y eficaces —más apoyado por la mencionada línea en que se mueve el film— por medio de la oportuna dosificación: de la evidencia al guiño, servidos en forma de vulgarización al uso, pagando por el tamiz de los correspondientes volúmenes del doctor Ibor: la eyaculación precoz, ciertas reducciones del amor libre, la iniciativa femenina, la separación civilizada la pareja, el control de los celos... Todo en la idea de una sexualidad tangible, por más que negada hasta el momento (esa figura afortunada de "la asignatura pendiente", por tanto de plausible recuperación, igual que en ese ensueño que abarca todas las nostálgicas es posible retomar las tardes del padre Peyton, las noches de Boby Bobby Deglanè, y el resto de la imaginaria(2) ya reducida a lugares convenidos en el interior de ese público previsible: Roberto Alcazar, el Guerrero del Antifaz) con el correspondiente guiño, y aún sin sonrojos ante el tópico, de los afectos prohibidos entre el detective y su ayudante.

Y si esta retahíla de elementos, con sus diferentes niveles e interrelaciones es la que proporciona la necesaria consisten-